

Д.В. Спиридонов
Научный руководитель:
к. филол. н., доцент
Л.А. Назарова

О ТРЕХ ИСТОКАХ ПРАГМАТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ЖАНРА

Не секрет, что традиционное представление о литературном жанре как о типической форме произведения весьма проблематично с эпистемологической точки зрения. Основная трудность состоит в том, как определить «жанровую сущность» того или иного литературного жанра. Традиционный подход, стремящийся сохранить таксономическую структуру жанровой системы, вынужден ссылаться на существование неких невидимых идеальных субстанций («жанровый инвариант», «жанровая сущность», «жанровый архетип» и т.п.). Именно необходимость такого объяснения категории жанра и привела к возникновению т.н. прагматической линии в генологии, в основе которой лежит критика традиционного эссенциализма жанровых теорий.

Прагматическая теория жанра исходит из конвенциональной природы самой литературы, признавая, что литература есть, скорее, набор позиций, которые «мы занимаем по отношению к пространству дискурса, нежели внутреннее свойство этого пространства, даже если та или иная занимаемая нами позиция зависит, хотя бы в какой-то степени, от свойств дискурса и не является в чистом виде произвольной» [8:102]. Другими словами, утверждается, что в той мере, в какой сама «литературность» является условностью, неким традиционным полем оценок и правил, в соответствии с которыми мы оцениваем произведение и относим его к той или иной группе текстов, в той же мере и жанр является некой условностью.

С этой точки зрения, жанровая система образует категориальную сетку, помогающую нам членить пространство литературы, и не более того. В этом смысле и жанр трактуется антиэссенциалистски – не как объективно существующая жанровая сущность, традиционная структура, тип произведения, но как *имя жанра*, жанровая номинация, которую мы относим к тому или иному тексту: как замечает Ж.-М. Шеффер, развитие теорий, созданных на основе объективистских взглядов на природу жанра, «объясняется, среди прочего, тем фактом, что мы путаем терминологическую идентичность с предполагаемой трансгисторической семантической идентичностью, руководящей его (жанра – Д. С.) развитием» [2]. Подобные заявления по-новому представляют нам жанр как набор границ, с которыми художнику приходится смиряться или которые ему приходится

преодолевать. Здесь эта несвобода художника и диктат жанра разоблачаются: несвобода обусловлена не тем, что жанр на самом деле диктует правила игры, но тем, что мы сами (читатели, критики) несвободны от жанровых дефиниций, которым, помимо прочего, мы еще имеем склонность приписывать трансисторическую значимость.

Каковы возможные истоки такой критики традиционной теории жанра? Принципиально важными нам кажутся три источника:

1. *Лингвистический прагматизм*. Традиционная метафизическая генеология полагает, что жанр есть соединение двух плоскостей – содержательной (тематической) и формальной, - образующих «единство жанрового содержания и жанровой формы» [1:129]. Эта мысль отсылает к очевидной аналогии с языковым знаком и актуализирует проблему отношения формы и содержания.

Традиционный подход к проблеме соотношения формы и содержания в лингвистике опирается на идею устойчивости связи двух аспектов языкового знака – плана выражения и плана содержания. Так эта проблема понималась еще Соссюром. Последний, в частности, полагал, что «индивид не властен внести и малейшее изменение в знак, уже установившийся в языковом коллективе» [1:80]. В этом отношении язык есть наследство традиции, нечто, что всегда предстает индивиду, нечто, с чем ему приходится смириться. Конечно, Соссюр вовсе не имел в виду, будто язык неизменен, но и те исторические изменения, которые мы наблюдаем в языке с течением времени, суть, по его мнению, объективное явление, ибо «во времени изменяется все: нет оснований, чтобы язык избег этого общего закона» [4:80]. Другими словами, Соссюр принимает «изменчивость» (*mutabilité*) языкового знака только на уровне исторического большого времени, когда сама эта изменчивость еще поддается социальной регламентации и, собственно, легитимируется именно благодаря молчаливому соглашению, существующему внутри социума.

Идея регулярности языковой (да и вообще любой знаковой) системы со временем подверглась серьезной критике. Наиболее известный пример такой критики – «Философские исследования» Л. Витгенштейна. В основе этой «поздней» (с точки зрения творчества Витгенштейна) теории языка лежит идея относительности связи между означающим и означаемым. Основная мысль Витгенштейна состоит в том, что, будучи понят как набор правил (функций, отношений) и употребляемых в соответствии с ними слов (переменных), язык окажется лишенным своего многообразия, обедненным. Подобный редукционизм невозможен для того языка, которым мы пользуемся в повседневности, ибо, как подчеркивает Витгенштейн, в живом разговоре одно и то же слово может получить десятки смысловых оттенков в зависимости от контекста - от тысячи «внешних» (т.е. неязыковых) факторов

(ситуации, знания языка, того, расслышали ли мы то, о чем говорит наш собеседник, или нет, интонации, способной изменить смысл высказывания на противоположный и т.д.), которые в определенный момент оказываются сильнее, чем унифицирующие силы самой языковой системы. Это был один из первых антиметафизических поворотов в осмыслении природы языка: «Мы возвращаем слова от метафизического к их повседневному употреблению» [2:289].

«Мне говорят: “Ты понимаешь это выражение, не так ли? Выходит, я использую его в том значении, которое тебе знакомо”. Как будто это значение — это некая аура, присущая слову и привносимая им с собой в каждое его употребление.

Если, например, кто-то говорит, что предложение “Это здесь” (причем показывает на предмет перед собой) имеет для него смысл, то ему следует спросить себя, при каких особых обстоятельствах фактически пользуются этим предложением. При этих обстоятельствах оно и имеет смысл» [2:289].

Возвращаясь теперь к проблеме жанра, понятого как некое единство означающего и означаемого, мы придем к высказываемой «прагматистами» идее релятивности отношения двух этих компонентов внутри жанра, отражающейся в критике любых эссенциалистских концепций, не справляющихся со своей задачей в условиях посттрадиционалистской поэтики: «Предложенная с целью практической реализации модели, категория жанра была с описательной точки зрения адекватна лишь в той мере, в какой она соотносилась с замкнутым, фиксированным в традиции корпусом текстов... На самом деле, можно сказать, что поэтики отчасти отказываются теоретизировать по поводу жанра, ибо жанровое имя лишь резюмирует некий список произведений, которые читатели соглашаются отнести к одной и той же группе текстов. Это экстенсивное перечисление, по факту, но не по праву» [5:7].

2. *Эпистемологический прагматизм.* В данном случае речь идет о той тенденции в современной эпистемологии, которая сделал возможной критику эссенциализма во всех его проявлениях, в частности об американском неопрагматизме, представленном работами Ричарда Рорти и его последователей. Предприняв существенную радикализацию идей Т. Куна, Рорти концентрирует свое внимание не на том, какими путями исследователи познают истину, но на том, какими путями они отвоевывают себе место в рядах научной элиты. Как следствие, неопрагматизм привел к эпистемологическому релятивизму и признанию зависимости нашего знания от внешних факторов, что нередко заставляет рассматривать процесс познания как *использование* тех или иных данных, особенно в гуманитарных науках. Именно на этом тезисе выстраивается, например, прагматическая герменевтика Рорти, отказывающегося допускать даже гипотетическую

возможность нахождения истинного смысла того или иного текста (смысл заведомо безграничен) и подменяющего эту процедуру процедурой «переописания» текста: «Влиятельные критики-реконструкторы, создатели новых канонов,... видят свою задачу не в объяснении “истинного” значения книг или оценке их так называемых “литературных достоинств”. Они заняты другим делом, а именно: перемещением книг из одного контекста в другой, - одних книг в контекст других книг... Этот процесс имеет результатом трансформацию и видоизменение словарей, которыми мы с вами пользуемся, в терминах которых мы формулируем наши представления о собственной моральной идентичности... Для нас, ироников, совершенно очевидно, что критика того или иного конечного словаря может осуществляться лишь изнутри другого конечного словаря; ответом на переописание может быть только пере-пере-переописание. Поскольку за пределами словарей нет ничего, что служило бы надежной основой различения или критерием выбора между конечными словарями, постольку уделом критики является рассмотрение и сопоставление тех или иных картин и образов, но никак не сравнение их с оригиналом... Критикой культуры (словаря) может быть только альтернативная ей культура (словарь)» [3:111-112]. В этом контексте и категория жанра оказывается релятивной по отношению к процедурам «исследования» и специфическим целям «исследователя», который лишь жонглирует текстами, пытаясь выдать конечный словарь за бесконечную (универсальную) модель культуры, обосновывающую его претензии на трансисторическую значимость построенной концепции. Одним словом, споры исследователей, пытающихся отыскать «жанровую сущность», «инвариант» того или иного жанра, уточнить границы объективно существующего жанрового эйдоса, есть ни что иное, как бесконечная «критика словаря словарем». На спекулятивную природу традиционных методов исследования литературных жанров указывал, в частности, Ж. М. Шеффер: «...de facto термину могут приписываться различные, иногда несовместимые значения в зависимости от того референциального поля, которое предпочитает исследователь (что в большинстве случаев означает: в зависимости от той исторической эпохи, специалистом в которой он является). Таким образом, каждый может разработать свою теорию романа, основываясь на предпочтительном для него корпусе текстов, при этом из-за исторически сложившегося расширительного употребления термина у него создается иллюзия, будто те же выводы применимы и для гораздо более обширного поля произведений. В то же время любой конкурент может с легкостью отвергнуть эту теорию с тем, чтобы предложить альтернативную теорию, основанную на другом корпусе текстов. И так далее...» [7].

3. *Литературоведческий историцизм.* Это, вероятно, наименее очевидный источник прагматической теории жанра, однако не менее

значительный, т.к. находится в непосредственном поле зрения самого литературоведения. Речь идет о той тенденции в литературоведении, которая сложилась в результате кризиса и постепенного расшатывания классической рационалистской структуралистской теории литературы. Это расшатывание привело к обратному результату: было заявлено, что теория литературы не может быть построена, что мы не можем иметь дело с абстрактными обобщениями и что все, что нам остается, - это литература в историческом (динамическом) ее аспекте. Одним словом, место теории литературы заняла герменевтика. Это не могло не отразиться и на интерпретации категории жанра. Наиболее известный пример такой трансформации – статья Г. Р. Яусса «Средневековая литература и теория жанров», в которой, в частности, утверждается невозможность вывести трансисторическую сущность того или иного жанра. В этой статье Яусс пытается отмежеваться от сторонников субстанциалистской (метафизической) герменевтики, понимающей развитие жанра как бесконечное его «расширение» (позиция, которую критиковал и Б. Кроче), и развить категорию жанра как понятие историческое, зависящее от эпохи и конкретной эстетической ситуации: «Речь идет о том, чтобы осознать литературные жанры не как *генега* (классы), но как исторические группы или семьи... В этом смысле жанры аналогичны истории языков (например, французского или немецкого), относительно которых нельзя дать никакого определения, но которые можно лишь изучать с синхронической или исторической точки зрения» [6:42-43]. Таким образом, отказываясь рассматривать развитие жанра как непрерывный процесс реализации его жанрового эйдоса, Яусс обращается к эмпирической (исторической) стороне вопроса. Такую позицию он считает и собственно научной, ибо она рассматривает жанр «не с нормативной точки зрения (*ante rem*) и не с классификаторской позиции (*post rem*), но с исторической (*in re*)» [6:43]. Эта статья получила широкую известность в зарубежной науке, и вслед за Яуссом схожие идеи стали высказывать и другие исследователи. Именно ориентация на историческую составляющую жанровой категории роднит Яусса с прагматистами: именно в его мыслях можно увидеть исток прагматического подхода, рассматривающего историю жанра как историю жанрового имени, жанровой номинации, не имеющей никакого «универсального» значения,

Общий вектор «прагматической критики» направлен, таким образом, на метафизические концепции, пытающиеся примирить историю жанра (в действительности не жанра, а жанрового имени) и историю самих текстов, отыскать глубинную связь между ними. Наши размышления об истоках этой критики показывают, что прагматическая теория жанра явилась детищем свойственного гуманистике второй половины XX века антиметафизического пафоса. Литературоведческий прагматизм развивает это «антиметафизическое направление» в методологическом ключе:

отказывая категории жанра в праве на действительное содержание, он констатирует неспособность литературной теории фиксировать сущности, не приписывая им метафизическое (т.е. заведомо спекулятивное) значение.

Литература

2. Searle J. Sens et expression. - Paris, 1982.
3. Schaeffer J.-M. Le romanèsque // Vox poetica. Revue en ligne, URL (05.05.2005): <http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>
4. Волков И. Ф. Теория литературы. – М., 1995.
5. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – М., 2004.
6. Витгенштейн Л. Философские исследования // Языки как образ мира. – М.; СПб., 2003.
7. Branca-Rosoff S. Types, modes et genres // Langage et société – 1999. - №87.
8. Джохадзе И. Д. Неопрагматизм Ричарда Рорти. – М., 2001.
9. Jauss H. R. Littérature médiévale et théorie des genres // Théorie des genres. – Paris, 1986.

К.В. Трошина

Научный руководитель:

к. филол. н., доцент

Е.Е. Приказчикова

СБОРНИК ИНДЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ «КЕЦАЛЬ И ГОЛУБЬ» И СИМВОЛИКА ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ В МЕСОАМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Совершенно особое место в культуре месоамериканских индейцев занимает практика жертвоприношения. Жертвоприношение стало той моделью по которой осуществлялось общение человека и божества. Соответственно, это не могло не отразиться на творчестве американских индейцев.

Эта статья посвящена отражению практики жертвоприношения в поэзии майя, ацтеков и инков. За основу для анализа был взят сборник индейской поэзии “Кецаль и голубь”, куда вошло творчество как авторов XX-го века, так и поэтов доколумбовой эпохи. Заслуживает внимания название сборника. Кецаль всегда был священной птицей ацтеков и майя. Голубь же почитался инками. Уже в самом названии содержится указание